

# **Poder y cultura: algunos aspectos de la influencia de los reyes españoles del siglo XVII en la promoción de la cultura**

*María Isabel Becerra de Cardozo*  
*Universidad Nacional de Cuyo*

## **Resumen**

En el presente trabajo se analiza la intervención de los reyes españoles en el ámbito de la cultura, más específicamente en todo lo que tiene que ver con el mundo del teatro, ya que lo consideramos un espacio privilegiado no solo por lo que personifica, sino por lo que crea, lo que modifica e influye a través de las obras que se representan. Mundo complejo y lleno de vida en una España en la que las comedias se transformaron en una verdadera fiebre nacional. Escritos y representaciones que fueron consideradas una herramienta importante, parte de una verdadera política de Estado.

**Palabras clave:** cultura, Teatro español, Nueva Historia Cultural, Barroco español

## **Abstract**

This paper analyzes the intervention of the Spanish kings in the field of culture, specifically in all it has to do with the theater world, and we consider it a privileged place not only for what it embodies, but by creating, modifying and influences through the works they represent. Complex world full of life in Spain in which the plays were turned into a true national fever. Writings and representations that were considered an important tool, part of a true state policy.

**Keywords:** culture, Spanish Theatre, New Cultural History, Spanish baroque

## Introducción

En el presente trabajo se analiza la intervención de los reyes españoles en el ámbito de la cultura, más específicamente en todo lo que tiene que ver con el mundo del teatro, ya que lo consideramos un espacio privilegiado no solo por lo que personifica, sino por lo que crea, lo que modifica e influye a través de las obras que se representan. Mundo complejo y lleno de vida, en una España en la que las comedias se transformaron en una verdadera fiebre nacional. Escritos y representaciones que fueron consideradas una herramienta importante, parte de una verdadera política de Estado.

Para realizar nuestro trabajo hemos consultado no solo las obras generales sobre el período, ya que consideramos fundamental ubicar en su contexto las diferentes fuentes a las que hemos tenido acceso, sino material específico sobre la temática de la cultura del barroco y del teatro, lo que nos acerca a la literatura. Queremos aclarar que si bien tomamos a la obra literaria como fuente y testimonio de una época, lo hacemos desde el punto de vista de la Historia, por eso la necesidad de enmarcar y relacionar, y con los recaudos necesarios, al saber que su objetivo, el de los literatos, no es el de reflejar la realidad, pero que de alguna manera está presente en ella. Como dice el Padre Castellani: “Es sabido que los grandes poetas inventan poco; aunque todo lo que saben lo reinventan” Más, en un período en que los estudios tomistas florecían en las universidades españolas, dando lugar en el caso de los dramaturgos españoles del siglo XVII, a una formación intelectual realista.

También hemos tenido en cuenta las propuestas de algunos historiadores pertenecientes a la Nueva Historia Cultural como Peter Burke, Roger Chartier, ya que sus consideraciones, nos han permitido ampliar la metodología de análisis. Aunque no compartimos toda la práctica que representan, creemos que hay ciertas reflexiones que tienen que ver con la relación entre cultura popular y cultura de elite, o los diferentes modos de

representación y de apropiación, que nos abren nuevas perspectivas de análisis.

### **Importancia de la cultura para la monarquía hispana en el siglo XVII**

No es novedad que el siglo XVII en España, fue un siglo conflictivo y problemático. Basta revisar los títulos que diferentes autores ponen a sus libros, para notar el uso de palabras como: crisis, decadencia, declive, despoblación, recesión, estancamiento, depresión.

Cepeda Adán en el prólogo de la *Historia de España* de Menéndez Pidal, advierte la exageración y a la vez el empobrecimiento de nuestro análisis, si consideramos solo a este período como “peyorativo, hosco, como si con él se definiera un gran pecado de España”<sup>1</sup>, sino al contrario continúa

[...] no es que no sean una realidad cuando se contempla la centuria desde sus resultados estrictamente militares, políticos y económicos, pero se olvida frecuentemente que por encima de esos baremos cuantitativamente negativos nos ofrece un cuadro cultural pocas veces igualado. Y eso también es historia.<sup>2</sup>

Si abrimos nuestra perspectiva hacia los alcances culturales, ante las obras de Cervantes, Calderón, Quevedo o Velázquez, nuestras conclusiones cambian 180 grados, y de la idea de decadencia pasamos a la de contemplar la elaboración de la “más completa y apasionante visión del mundo que pueda darse pueblo alguno”.<sup>3</sup> Bajo esta perspectiva el siglo XVII es el más hispánico de la Edad Moderna, y se manifiesta con

---

<sup>1</sup> CEPEDA ADÁN, J.: Los Españoles entre el ensueño y la realidad, Prólogo a MENENDEZ PIDAL R. *Historia de España*, Espasa Calpe, 1996.p. XIX

<sup>2</sup> Ibidem p.XX

<sup>3</sup> Ibidem p.XX

características propias y una producción desbordante, hasta lograr que lo español, se ponga de moda en el resto de Europa.

Es fácil encontrar en la época una tendencia, entre los españoles, a vivir fuera de la realidad, ya sea por los grandes ideales y propósitos que muchas veces persiguen. Esta tendencia muy relacionada con el teatro se va exagerando hasta ser un vicio. Fruto de un contexto histórico que cada vez más crítico, o por esa necesidad de mirar la realidad como algo pasajero, no definitivo. Por ejemplo en *La vida es sueño* de Calderón leemos: “Sueña el rey, que es rey y vive/ con este engaño mandando [...] y en el mundo en conclusión, todos sueñan lo que son”.<sup>4</sup>

El sueño o idealización del hidalgo, el pechero o la dama muchas veces se daba contra la realidad de los defectos humanos, esto también aparecía en el teatro, pero pronto se restablecía el orden gracias a alguna autoridad (rey, señor) o se lo esperaba en el más allá. Este arte como aspiración no era otra cosa que conservar lo establecido, lo tradicional e integrar en él a cada actor social.

Para Maravall el siglo XVII es el siglo del Barroco, no solo como un estilo artístico sino como referencia a una época. Aproximadamente, se desarrolla entre 1600 y 1670-1680, periodizado de la siguiente manera: años de formación con Felipe III, de plenitud con Felipe IV y decadencia en los últimos años del gobierno de Carlos II.

## **El poder, la monarquía y la cultura**

[...] Estudiar éste (el Barroco) es situarse por de pronto ante una sociedad sometida al absolutismo monárquico y sacudida por apetencias de libertad: como resultado, ante una sociedad dramática, contorsionada, gesticulante, tanto de

---

<sup>4</sup> Ibidem p.XXII

parte de los que se integran en el sistema cultural que se les ofrece, como parte de quienes incurren en formas de desviación, muy variadas y de muy diferente intensidad.<sup>5</sup>

Este autor considera a la relación del poder político y religioso con la masa de los súbditos- a los que ahora hay que tomar en cuenta- lo que explica el surgimiento de la cultura del Barroco, que responde a profundas transformaciones que se operan en la conciencia y sensibilidad de los hombres del siglo XVI y XVII.

Para él, es un siglo de luchas y tensiones, cambios sociales. Así se explica que se montara una extensa operación política, que tiende a contener las fuerzas dispensadoras que amenazaban con descomponer el orden tradicional. A tal fin se echa mano del eficaz instrumento de la monarquía absoluta, probablemente puesto en marcha para disciplinar el movimiento de desarrollo comenzado por el renacimiento, y que se aplicaría para someter a los factores que pudieran levantarse contra el orden vigente.

Estas tensiones y críticas (arbitristas), son fruto del descontento que se iba generando por los problemas políticos, económicos y militares que vivía España. Los reyes en sus testamentos ponen en evidencia su preocupación y como remedio siempre se vuelve la mirada a los fundadores de la dinastía especialmente Isabel la Católica, y a la defensa de la religión como el providencial destino de esta nación. Alejarse de este rumbo, es caer el origen de los problemas.

A ese amplio fondo de discusión, de discrepancia y de posible protesta pública, hay que referir

[...] la actitud de los gobiernos en la monarquía absoluta y su política [...]. Para responder

---

<sup>5</sup> MARAVALL, J. A.: *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura Histórica*. Barcelona, Ariel, 1996. p. 11

a este múltiple y complejo fervor de disconformidad y protesta, la monarquía [...] todo ese conjunto de resortes ideológicos, artísticos, sociales que se cultivaron especialmente para mantener psicológicamente debajo de la autoridad a tantas voluntades de las que temía hubiera podido ser llevadas a situarse enfrente de aquélla. La monarquía barroca con su grupo estructurado de señores, burócratas y soldados y con su grupo menos formal de poetas, dramaturgos, pintores puso en juego todas sus posibilidades.<sup>6</sup>

En *La cultura española en la Edad Moderna*, Luis Gómez Canseco, se refiere las relaciones entre cultura y poder, planteado desde el contexto y respondiendo a los diferentes avatares de la época como fueron: el Renacimiento, los problemas religiosos, y las novedades políticas que provocaron diferentes crisis y revueltas. El poder político y la Iglesia se unen para restablecer el equilibrio y realizar la reforma religiosa que generó una serie de preocupaciones morales sobre los espectáculos, como las corridas de toros y en particular el teatro. Por esto, fueron examinados por moralistas y teólogos y valorados como buenos o malos, en el otro extremo encontramos ejemplos de detractores como el Padre Camargo. Otra postura es la del padre Manuel Guerra y Rivera, quien en la Quinta parte de las comedias de Calderón (1682) dice:

“La comedia es conveniente en lo político, convencido de sentencia de mi ángel santo Tomás: *Ludus est necessarius ad conservationem vitae humanae* [...] la comedia es indiferente en lo cristiano y conveniente en lo político.”<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Ibidem pp. 112-113

<sup>7</sup> GIL FERNANDEZ L.; GÓMEZ CANCEDO, L. SANCHEZ MOLERO; JLG, MESTRE SANCHIS, A. y PEREZ GARCÍA, P.: *La Cultura española en la Edad Moderna*. Madrid, Ed Itsmo, 2004. p.214

En el trabajo de Gómez Cáncedo se cita a Maravall y sus cuatro definiciones de cultura barroca: dirigida, conservadora, popular y urbana, pero toma distancia al remarcar las notas de disidencia.

Continuando con la idea de la cultura dirigida, este autor considera que la cultura del Barroco es un instrumento operativo, cuyo objeto es actuar sobre unos hombres de los cuales se posee una visión determinada (a la que aquella debe acondicionarse), a fin de hacerlos comportarse, entre sí y respecto a la sociedad y al poder que en ella manda, de tal manera que se mantenga y se potencie la capacidad de auto conservación de tales sociedades. En resumen, el barroco no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres. Considera a la literatura comprometida con el poder, por esto lo que hace el artista responde a un planteamiento político. En este cuadro entran los teóricos del conceptismo, preceptistas morales cuyo pensamiento busca proyectarse sobre las costumbres y en cierta manera “técnicos psicológicos” de moral para configurar conductas.

La conducta a reformar primero, es la propia por eso se remarca la idea del sentido ascético del hacerse que viene de la tradición patristica pero es retomado por los jesuitas. Otro conocimiento es estar al tanto de los demás para prever su conducta, en cierta manera saber práctico. Todo esto demuestra más bien, un concepto mecanicista de la naturaleza humana. Entonces la literatura también adquiere ese sentido práctico, según Carballo sirve para “reformular, enmendar y corregir costumbres de los hombres”<sup>8</sup>. Pintura, poesía, novela y sobre todo teatro prestan todos sus recursos a tal fin, tanto es así que aunque se haya periodizado etapas en el barroco, este sentido moral es un eje común. [...] “no se acaban de persuadir estos modernos que para imitar a los antiguos deberían llenar sus escritos de sentencias morales, imitando aquel intento de

---

<sup>8</sup>MARAVALL A. Op. Cit. p.138

enseñar a saber vivir sabiamente”<sup>9</sup> decía Suárez Figueroa en 1630.

El pragmatismo moral del barroco, de base más o menos inductiva, es ordenado por la virtud de la prudencia. Todo esto influye, no solo a lo más cultivado de la sociedad, sino también al más rústico y de pobre formación cultural. Si bien el arte barroco reclama un espectador activo, entrenado para descifrar claves, estaba dirigido a un público iletrado y mayoritariamente analfabeto que asistía a las celebraciones públicas y los corrales de comedias: mosqueteros y lavanderas educados en el desciframiento de esos enigmas alegóricos que proponía el arte contra reformista.

### **Cultura popular y de elite. El teatro**

Andrés Melquíades Martín, comienza hablando sobre la mutua influencia de cultura popular y la de elite. Las formas refinadas influyeron a través de sermones, predicaciones, artes visuales, el contacto mismo con los letrados o por las lecturas compartidas. En el siglo XVII uno de los vehículos era la transmisión oral, categoría que privilegia el teatro.

El teatro formó parte de la vida de los españoles hasta convertirse en una fiebre nacional y procurar a los moralistas intentar prohibirlo, ya sabemos que finalmente lo lograron. La pasión por el Teatro hizo en algunos casos que se ensalzara a un actor hasta la gloria o se rompiera un teatro cuando la obra no gustaba o demoraba en empezar.

En el teatro y a través de sus comedias se cumple en forma eficiente la intención de educar, influir, formar. Esta pretensión de dirigir o encaminar al hombre se ha dado en todas las sociedades y es el fin último de la educación, lo que hay que descubrir como propio de cada sociedad es hacia dónde se encamina o cuáles son los objetivos de cada época. Basaban su fe en la educación en tres principios: fe en la verdad; la verdad

---

<sup>9</sup> Ibidem. p. 138



es accesible al hombre y por último en la firmeza de la evidencia que es una fuerza tan convincente que solo basta mostrarla. Pero no solo hay que enseñar sino lograr la recepción, entonces hace falta servirse de otros medios. Dirigismo dinámico por la acción: “no emprendas nunca enseñar a alguien sin haber excitado de antemano el gusto del alumno” decía Comenius.

En el teatro también entra en juego el arte de persuadir, el público participa activamente y se dispone a esta persuasión, por eso los poetas y comediantes hacen sus obras respetando estos gustos. Ejemplo, Lope que escribe para darle el gusto al pueblo y se hace cómplice para moverlo desde adentro, afirmado en la eficacia de despertar los afectos.

Gracián cambia el concepto aristotélico de admiración por el de afición “poco es conquistar el entendimiento sino se gana la voluntad”<sup>10</sup>, Francisco de Portugal dice “la mayor felicidad del mundo consiste no en imperar en mundos, sino en voluntades”.<sup>11</sup> Mover al hombre no solo convenciéndoles demostrativamente sino moviendo su voluntad.

En el teatro barroco también se apela a que el espectador vea y toque, apela a los lenguajes visuales o verbales pretendiendo hacer perceptible todo lo invisible. Este realismo barroco se opone al platonismo de la mística renacentista. Vuelta a un modo de representación alegórica, vuelta a lo medieval propio de la exégesis escolástica. La alegoría es didáctica y encontró su modo más común de representación en el emblema que moralizaba la realidad: una imagen sentenciosamente explicada para adoctrinamiento del espectador. Todo lo real era susceptible de enseñarle al hombre la fragilidad de su existencia y el autor apela a su interlocutor, para poner ante sus ojos la verdad, para provocar una sacudida emocional o intelectual.

Marca en la literatura barroca la idea de causar impresión, la *admiratio* en contraposición de la *imitatio*

---

<sup>10</sup> Ibídem p.173

<sup>11</sup> Ibídem p. 173

renacentista, esto en el marco de la preocupación que tenían por la recepción. Nada mejor que alimentar a un público ávido con la sorpresa, la paradoja que hace coincidir entre opositores (lo bello y lo monstruoso), con dinamismo y movimiento. Entrar en el mundo del espectador, entrar tanto en el relato la realidad que se confunde con la realidad misma. Búsqueda de la novedad, y mezcla de estilos, ejemplo lo literario de la picaresca y lo biográfico de la historia.

Pero lo que más caracteriza al arte de la contrarreforma es su carácter moral, el mundo al revés, la locura como envés de la razón, la metáfora de la vida como quimera, como aparece en *El gran teatro del mundo*, *La vida es sueño* o el mismo *Quijote*<sup>12</sup>. Todo coincide en lo efímero del mundo y la existencia humana, para que todos vean la necesidad de poner los intereses en el más allá.

## **El teatro nacional: Génesis y apogeo**

El teatro fue a lo largo del siglo XVII, uno de los géneros literarios más cultivado y popular. Su origen y desarrollo en torno a dos grandes figuras, Lope de Vega y Calderón de la Barca, ha dado lugar a la división del siglo en dos ciclos: el ciclo Lope de Vega (que agrupa a Lope de Vega, Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina); y el ciclo de Calderón (Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Sor Juana Inés de la Cruz).

Hasta la llegada de Lope la situación del teatro era modesta, se sostenía solo con actores ambulantes (especie de juglares) en tabladillos improvisados, en patios, casas o posadas. Para Trevor Davies, el esplendor del teatro se debió en principio, a esfuerzos personales no al rey. Al comienzo los dramas se representaban con un escenario muy sencillo, que podemos conocer gracias a la descripción hecha por Cervantes en el *Prólogo* al lector en *Ocho comedias y entremeses*:

---

<sup>12</sup> GIL FERNANDEZ, I Óp. Cit. p. 307

En el tiempo de este célebre español (Lope de Rueda), todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal [...] El adorno del teatro [es decir la decoración del teatro] era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estuan los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.<sup>13</sup>

La austeridad de los decorados fue cambiando durante el reinado de Felipe III, por influencia de los italianos. En 1580 cuando Lope de Vega comienza su carrera, hay tres tipos de teatros: el cortesano, el eclesiástico y el popular callejero. Los dos primeros se hacían en ocasiones especiales, y la obra teatral formaba parte de un festejo mayor.

El teatro popular, era más regular, en 1579 se fundó el teatro o “corral” de la Cruz al que en 1582 vino a sumarse el del Príncipe. Pertenecían a órdenes religiosas o cofradías, quienes de esta manera obtenían dinero para las obras de caridad (hospitales.) Los dos teatros más grandes de Madrid eran todavía pobres en cuanto a posibilidades escenográficas, como el rey no podía ir, iba de incógnito. Finalmente el monarca se construyó uno en los jardines del Buen Retiro, el coste de las obras fue un regalo de Olivares. Era más grande de lo común y daba lugar a ingeniosos artefactos: volcanes que despedían fuego, el mar con bajeles navegando, castillos que surgían de repente etc. ganó en efecto escenográfico pero perdió el escritor que estaba más atado a estos requisitos teatrales. En las primeras épocas era el artista y el argumento los que tenían que lograr despertar la imaginación del público, quien en caso de considerar mala la obra, tiraba tomate o huevo.

En cuanto al edificio donde se reunían era rudimentario, entre sus partes encontramos: un patio, cerrado por casas en tres de sus lados, a cielo raso, contaba con un escenario,

---

<sup>13</sup> DAVIES, T.: *La decadencia española 1621-1700*. Barcelona, Ed Labor, 1969. p. 97

cubierto con un tejadillo. En el patio estaban los hombres de pie llamados mosqueteros, de quienes dependía el éxito de la obra que era demostrado en el momento y en forma ruidosa. Público muy activo, expresaban ruidosamente su disgusto o agrado, además de exigir obras nuevas constantemente. Los balcones y ventanas de las casas que daban sobre el corral, servían a manera de palcos alquilados desde donde veía el público selecto, en la cazuela, atrás las mujeres sobre bancos o una especie de gradas, finalmente los desvanes sobre los balcones y aposentos. Con el tiempo se construyeron a modo de anfiteatros, lugares un poco más públicos donde los actores tenían sus vestuarios y escenarios, y el público sus asientos para observar con más comodidad.

Las funciones eran por la tarde y terminaban una hora antes de que se pusiera el sol, duraban entre tres y dos horas, se realizaban los días festivos y entre semana 2 o 3 veces. En las primeras épocas se registran ocho compañías conocidas y en 1615 ya eran doce. Las personas que formaban parte de estas compañías eran: el director o empresario que generalmente se le llamaba autor, los artistas que podía formar una compañía de unos 30 actores, bululú uno solo o la farándula, Rojas en *Viaje entretenido* cuenta las peripecias de los actores.

La estructura de la función era la siguiente: se daba inicio con una loa a veces cantada, que podía referirse tanto a la comedia a punto de ser representada como al lugar o a la situación que la contextualizaba. Seguidamente se presentaba la comedia propiamente dicha. Entre los dos primeros actos se producía el entremés, y entre el segundo y el tercero, o bien otro entremés o una jácara. La jácara era un romance en tono jocoso o cantado. Al final se festejaba en un baile en tono burlesco en el que se llevaban máscaras.

En cuanto a la conciencia de la finalidad que tenía el teatro para sus autores, Bartolomé de Torres Naharro, en el introito de su comedia Tinellaria dice:

Y a mi ver  
los que podrán atender  
ganarán un paraíso  
y no solo un gran placer”<sup>14</sup>

Por lo tanto la finalidad es divertir y pero a la vez enseñar, guiar para ganar el paraíso, lo más alto. Es un manifiesto de un teatro dirigido a la mayoría, que es a la vez compromiso y evasión, testimonio y diversión, y su raíz es el ser el juego por excelencia, concepto lúdico del teatro, pero que a la vez enseña, y conforta a todos, aunque provengan de diferentes rangos sociales u ocupaciones.

El mismo Lope se encargó de escribir la teoría del teatro nacional en el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, surge como género mixto la tragicomedia: “...lo trágico y lo cómico mezclado”<sup>15</sup>

Lo culto y lo popular conviven en una misma obra: Lope era un gran lector y trabajador que supo aprovechar de todas sus lecturas: romances, tradiciones, dichos conocidos para volcarlos en sus escritos, intercala canciones populares con fragmentos líricos:

...Y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron  
porque, como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle el gusto...”<sup>16</sup>

Debe estar asociado el estilo o tono de las voces con su condición socio cultural. Es uno de los grandes principios de la verosimilitud realista. Los temas principales son el honor, por su efecto:

---

<sup>14</sup> RUIZ, F.: *Historia del Teatro español*. Madrid, ed. Nacional, 1966. p. 275

<sup>15</sup> LOPE de VEGA, F.: *Fuenteovejuna*. Prólogo y estudio preliminar de Paula Trama. Buenos Aires, Visor Enciclopedias Audiovisuales, 2007. p.11

<sup>16</sup> *Ibidem* p. 12

...los casos de honra son los mejores  
porque mueven con fuerza a toda la gente  
Con ellos las acciones virtuosas,  
que la virtud es dondequiera amada...<sup>17</sup>

La intención didáctica, el “deleitar aprovechando” que concibió como fundamental para el espectador:

...Oye atento y del arte no disputes  
que en la comedia se hallará de modo  
que, oyéndola, se pueda saber todo.<sup>18</sup>

En cuanto a las características que nos interesa rescatar para nuestro trabajo: desde Lope en adelante el autor debe dar el gusto al público, hay una verdadera pasión por el teatro. Frente a este público heterogéneo, había que crear un teatro mayoritario, nacional, popular, no era solo una vulgar diversión, sino un arte que debía encarnar una homogeneidad como pueblo, esta es una veta de estudio que creemos se puede profundizar y ampliar con los aportes de la Nueva Historia Cultural.

Para Lope la finalidad del teatro es ser un arte para el pueblo, el público era el pueblo. Nobles y villanos, hombres y mujeres, cultos e incultos coincidían en pensar y vivir la vida como españoles. Ese modo o estilo español de vivir y desvivir la existencia empieza Lope a captarlo en sí mismo, en su propia sensibilidad. Este genial autor, en el centro mismo del vivir de su tiempo, testigo de excepción de los afanes, y actor, también de excepción de unos ideales y unas creencias, se convierte en intérprete de la colectividad, por el simple hecho de interpretarse a sí mismo.

Para Francisco Ruiz, el éxito de Lope radica justamente en su actualidad, porque cada tema (bíblico, de historia, extranjera o española, antigua o moderna, novelescos, etc.)

---

<sup>17</sup> Ibídem p. 13

<sup>18</sup> Ibídem p. 13

estaban pensados y sentidos desde su presente y para ese presente de la España del siglo XVII. Es decir que lo que lo hacía tan actual, era el punto de vista español desde el que se interpretaban todos los temas.

Otra clave de su éxito popular fue su capacidad de lectura y trabajo que ya hemos destacado, pero que ahora debemos tener en cuenta, para comprender cómo todo este bagaje, se pone de manifiesto en su obra y le da el tinte popular, ya que a la gente le resultaba fácil, descifrar las claves y la simbología que encerraba.

Ese sentido genial para la captación del medio ambiente pudo desarrollarlo Lope precisamente en el manejo del romancero y en general, de la poesía popular castellana, donde unos cuantos rasgos definen limpiamente las circunstancias de la persona, su medio ambiente. Su popularismo consiste sobre todo en una disposición no tanto de su inteligencia como de su sensibilidad para captar en la literatura o en la vida, en toda su inmediatez y frescor, los valores de todo cuanto forma cantos, costumbres, fiestas, ambientes, supersticiones, actitudes que corre como una veta ancha a lo largo y ancho del vivir del pueblo. Por eso al lado de la figura del rey o de otros estamentos, aparecen los héroes “populares”, por ejemplo Peribañez, un villano pero merecedor de estima por su honra y sus cualidades morales:

Es Peribañez. Labrador de Ocaña  
cristiano viejo, y rico, hombre tenido  
en gran veneración por sus iguales,  
y que si se quiere alzar agora  
en esta villa, seguirán su nombre  
cuantos salen al campo con su arado,  
porque es, aunque villano, muy honrado.<sup>19</sup>

Pero la realidad nos lleva a la eterna lucha entre la virtud que se anhela y la naturaleza humana dañada por el pecado,

---

<sup>19</sup> RUIZ, F.: *Historia del Teatro español*. Madrid, Nacional, 1966. p.195

que disputa permanentemente contra sí mismo, no siempre con éxito, permanente querella entre el querer y el obrar; entre el deseo y la norma; entre la virtud y el pecado, esta visión tan realista de la vida no podía faltar en los argumentos y los dramas, en *La Vida es sueño* de Caderón de la Barca, vemos a Segismundo frente a la disyuntiva de seguir el mal, que se ha predicho sobre él o el bien, que lo hará ser buen hijo y respetar a su padre Basilio, y la idea de la libertad humana:

[...] la inclinación más violenta,  
el planeta más impío,  
solo al albedrío inclinan,  
no fuerzan el albedrío.<sup>20</sup>

### **Ordenanzas reales con respecto a los teatros**

A través de la lectura de las ordenanzas del teatro promulgadas en 1608, 1615, y 1641<sup>21</sup> verificamos cual es la política real con respecto a esta actividad y cuáles eran las preocupaciones o los motivos que los originaban. La primera de 1608, resume las ordenanzas del teatro emitidas por el licenciado Juan de Tejada, entonces protector de los hospitales de Madrid, y por lo tanto encargado también de la Protección de las comedias. Este funcionario es miembro del Consejo de Castilla y tiene su comisión como tal directamente del rey: “por su real cedula” Tiene pues fuerza de ley del Reino.

Las primeras ordenanzas valen solo para Madrid pero las otras dos son también para todo el reino y estipulan sobre: actores, horas de representar, censura etc. Se envían entonces a todos los corregidores, como consta en los documentos:

---

<sup>20</sup> Ibidem p. 313

<sup>21</sup> Hemos tenido acceso a las Ordenanzas gracias a los trabajos ya clásicos en estos temas de VAREY J.E. SHERGOLD C.D.: *Teatros y comedias en Madrid 1600-1650 Estudio y Documentos*. London, Tamesis Books Limited, 1971.



Que los corregidores y justicias del Reyno, cada uno en su jurisdicción hagan guardar, cumplir y executar lo contenido en estas órdenes, so gruesas penas... y...para ello se embien provisiones a dichos corregidores y justicias. (1615)<sup>22</sup>

La función de los corrales de comedias por los cofrades es un ejemplo de iniciativa privada que luego sufre la intervención del Estado. Esta intervención se realiza por el Consejo real, es decir el gobierno nacional, actuando a través de un miembro designado, el Protector. El teatro en la época tiene una importancia no solo estética, sino, un impacto notable en la política, la religión y la moral.

Consignamos en 1625 la existencia de una Junta de Reformatión de Comedias. Los reglamentos de 1608 nos permiten ver muy bien la organización teatral de la época en cuanto a su personal administrativo: además del Protector ya nombrado, están los 4 secretarios, dos por cada cofradía; un quinto comisario, nombrado por el Protector que debía ser "persona de satisfacción, ricas y desocupadas, que por su turno acudan por semana, uno a cada teatro".<sup>23</sup> Este quinto comisario cumplía el papel de repartir el dinero entre los hospitales y tener libro de cuentas. Eran ayudados en este fin por "personas abonadas y de confianza"

Con respecto a las censuras consta, que los muchos manuscritos de las comedias del Siglo de Oro, eran enviados directamente al censor, que escribía la licencia, con sus observaciones en la última hoja. No hay ningún libro aparte del registro de obras.

Aparte de los datos administrativos que proporcionan las ordenanzas, y las cláusulas sobre precios de entrada lo que más sobresale es el intento de controlar las compañías de actores, y de imponer en ellos normas de moralidad pública. Según el

---

<sup>22</sup> Ibidem p.15

<sup>23</sup> VAREY J.E. , SHERGOLD C. D.: *Los corrales de Comedias y los Hospitales de Madrid: 1615-1849*". Madrid, Támesis, 1997. p.14

reglamento “para Pascua de resurrección” se debía enviar una lista de los miembros de las compañías, época en que formaban los nuevos grupos. Ha de declararse “si son casados y con quién”, se prohíbe a las mujeres que salgan con hábito de hombres. También se exige que los casados estén acompañados por sus mujeres y que “las mujeres no puedan representar ni andar en las compañías no siendo casadas. Y siéndolo anden con sus maridos”.<sup>24</sup>

Prohíben bailes indecentes. En 1615 se restringe a 12 las compañías de teatro, no se sabe a ciencia cierta por qué el límite, pero sí se puede comprobar que es época de creciente popularidad del teatro, años de la carrera triunfal de Lope de Vega.

Originariamente los corrales de comedias pertenecían a las Cofradías que los habían fundado, y sus ingresos servían para el sostenimiento de dos hospitales, el de la Pasión y el de los Niños expósitos, cuya administración asimismo quedaba en manos de los cofrades. Más tarde otros hospitales vinieron a asociarse al monopolio que ejercían las cofradías y ellos también llegaron a participar en el producto de las comedias. Desde 1638 la Villa de Madrid asumió la responsabilidad completa de administrar los corrales, a cambio de una subvención anual a los Hospitales como recompensa. Podemos hablar de una centralización en la administración, que crea una Escribanía de Protección, que se encargaba a los contratos y otros papeles tocantes a los teatros y la profesión cómica.

Otro punto que nos habla del cuidado con respecto a la moralidad es el que tiene que ver con la policía de los teatros. Los comisarios tienen el deber de asegurar que todos los espectadores pagasen al entrar en el corral y que ningún hombre penetrara en la parte del teatro reservada a las mujeres. En las ordenanzas de 1608 se insiste en que [...]no se consienta, que en los aposentos señalados para mujeres, entre con ellas hombre alguno, sino fuese sabiendo notoriamente ser

---

<sup>24</sup> Ibidem p.17

marido, padre, hijo o hermano <sup>25</sup> Reafirma estas disposiciones agregando

[...] que no se consienta que hombre alguno entre y este en las gradas y tarima de mujeres; ni mujer alguna entre por la puerta de los hombres al vestuario, ni a otra parte, sino fueren las que representaren, y si alguno lo hiciese le pongan en la cárcel y hagan información dello para que sea castigado y asimismo, no conciertan que fraile alguno entre en los dichos corrales a ver las comedias como antes ahora está mandado.<sup>26</sup>

Para asegurar el orden público el Protector nombrara alguaciles que asisten en los teatros

[...] desde la ora que abrieren, hasta que hayan salido todos los hombres, y mujeres dellas, y hagan que ninguno se excuse de pagar; y que no aya escándalo, ni alboroto, ni descompostura” <sup>27</sup>les toca también ver que los espectadores “entren y salgan temprano de las comedias, de suerte que salgan de día.”<sup>28</sup>

Que las medidas eran necesarias lo prueba que el 9 de Septiembre 1632, José González, Protector de los corrales relata sobre los disturbios que se producen a la entrada del teatro por los que quieren entrar sin pagar. Mando que cesase este abuso encargando a los alguaciles que no consintiesen en que nadie entrara sin pagar, llevando a la cárcel los que tratasen de hacerlo.

Otro elemento que nos ayuda a entender la importancia que tenían los teatros en la vida diaria, es que las comedias cambiaban con frecuencia los temas que representaban y que

---

<sup>25</sup> Ibidem p.31

<sup>26</sup> Ibidem p.32

<sup>27</sup> Ibidem p.32

<sup>28</sup> Ibidem p. 32

raras veces se daba la misma obra más de 4 o 5 veces, aunque fuese nueva. Pérez de Montalbán se ufana de que su comedia *De un castigo dos venganzas* se “representa 21 días seguidos”.<sup>29</sup> Este ritmo se explica por el deseo de novedades y además era necesario cambiar la cartelera con frecuencia para seguir atrayendo el máximo número de espectadores. Era característico el alza y baja de los precios.

Un autor de la época Juan de Zabaleta en dos escritos *Día de fiesta por la mañana* y *Día de fiesta por la tarde*, en 1659 hace referencia a las costumbres y a la pasión que desataba el teatro español. Presentando esta fuente creemos que queda claro, que todas las disposiciones que daban las autoridades con respecto a las funciones respondían a la realidad y por tanto eran necesarias:

Come atropelladamente el día de fiesta el que piensa en gastar en la comedia aquella tarde. El ansia de tener buen lugar le hace no calentar el lugar en la mesa. Llega a la puerta del teatro, y la primera diligencia que hace es no pagar. La primera desdicha de los comediantes es esta: la de trabajar mucho para que paguen pocos. [...] ¡Linda razón de reñir quedarse con el sudor de los que por entretenerle, trabajan y revientan! ¡Pues luego, ya que no paga, perdona algo! Si el comediante saca mal vestido, lo acusa o le silba.

Pasa adelante nuestro holgón y llega al que da los lugares en los bancos. Pídelo uno y el hombre le dice que no hay, pero le parece que a uno de los que tiene dados no vendrá su dueño, que aguarde a que salgan las guitarras, y que si entonces estuviese vacío, entonces se siente. Quedan de ese acuerdo y por guardar entretenido, se va al vestuario. Halla en él a las mujeres desnudándose de caseras para vestirse de comediantas. Alguna esta en interiores paños como si se fuera a acostar [...] Pónese en

---

<sup>29</sup> Ibidem p. 37

frente de una a quien esta calzando su criada, esto no se puede hacer sin mucho desperdicio del recato. Siéntelo la pobre mujer, mas no se atreve a impedirlo, porque como son todos votos en su aprobación no quiere disgustar a ninguno. Un silbo aunque sea injusto desacredita [...] No aparta el hombre los ojos della. Estos objetos nunca se miran sin grande riesgo para el alma.<sup>30</sup>

## **Conclusiones**

A lo largo de nuestro trabajo, hemos podido observar la relación, estrecha y activa, entre cultura y poder, en este caso en el mundo del teatro.

Esta relación se enmarca en el siglo XVII, en el contexto de la cultura de Barroco, que para España significó un momento de grandes contradicciones. Por una parte los reveses políticos, militares y económicos pero a la vez la de excelsas producciones culturales como las que hemos “disfrutado” a lo largo de la lectura de estas comedias.

Frente a este contexto encontramos que los hombres que detentaban el poder (rey, validos, nobleza) responden con una política, “dirigista”, de intervención. Idea que creemos hay que matizar, en primer lugar porque ese “manejo o direccionismo” responde a razones más profundas que la simple conveniencia política, responde a una acerada conciencia de la importancia de la religión como esencia misma de la nación o patria española, fruto no solo de su historia o pasado sino también de su presente (siglo XVII) de la renovación de los estudios teológicos y la mística como camino espiritual.

En segundo lugar, porque seríamos muy injustos con autores como Lope, Cervantes, Quevedo o Calderón, si solo

---

<sup>30</sup> ZABALETA J. *Día de fiesta por la mañana y Día de fiesta por la tarde*, 1659  
Texto escaneado de la edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983.  
p.1

pensáramos en ellos como parte de una máquina dirigida y funcional. La cuota de creatividad, inteligencia y la capacidad para armar y desarmar situaciones con absoluta lógica, no deja duda de su libertad interior.

Creemos también, que el derrotero de la vida de cada autor (universitario, soldado y religioso) y la contextualización histórica de los relatos nos permiten afirmar, que estaban pensados y sentidos desde el presente de la España del siglo XVII y responden a la realidad y anhelos del heterogéneo público al que estaban dirigidas. El ámbito físico del teatro nos ayuda a comprender la amplitud y convivencia del grupo humano que asistía a las representaciones. Por lo tanto, pueden ser considerados como reflejo de las aspiraciones, condiciones y valores sociales de su época.

#### **Bibliografía**

ANDRES M. Pensamiento teológico y formas de religiosidad en MENÉNDEZ PIDAL R. *Historia de España* de. Madrid, Espasa Calpe, 1996.

CEPEDA ADÁN, J.: Los Españoles entre el ensueño y la realidad" en MENÉNDEZ PIDAL R. *Historia de España* de. Madrid, Espasa Calpe, 1996.

DAVIES, T.: *La decadencia española 1621-1700*". Barcelona, Ed. Labor, 1969.

GIL FERNANDEZ, L.; SANCHEZ MOLERO; MESTRE SANCHIS, A. y PEREZ GARCÍA, P.: *La Cultura española en la Edad Moderna*. Madrid, Ed Itsmo, 2004.

MARAVALL, J. A.: *La Cultura del Barroco*. Análisis de una estructura Histórica. Barcelona, Ariel, 1986.

RUIZ, F. *Historia del Teatro español*. Madrid, ed. Nacional, 1966.

LOPE de VEGA, F.: *Fuenteovejuna*. Prólogo y estudio preliminar de Paula Trama. Buenos Aires, Visor Enciclopedias Audiovisuales, 2007.

VAREY J.E., SHERGOLD C. D.: *Los corrales de Comedias y los Hospitales de Madrid: 1615-1849*. Madrid, Ed Tàmesis, 1997.

VAREY J.E. SHERGOLD C.D.: *Teatros y comedias en Madrid 1600-1650 Estudio y Documentos*. London, Tamesis Books Limited, 1971

*María Isabel Becerra de Cardozo*

ZABALETA J. *Día de fiesta por la mañana y Día de fiesta por la tarde*, 1659, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983.